L'ÉVOLUTION DU TYPE DE PIERROT DANS LA LITTÉRATURE FRANCAISE.

G. Doutrepont.

L'ÉVOLUTION

DU

TYPE DE PIERROT

DANS

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Lecture faite par M. Georges DOUTREPONT, à la séance du 28 juin 1925



PUBLICATIONS
DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES
BRUXELLES

L'EVOLUTION

DU TYPE DE PIERROT

DANS

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

BRUXELLES, PALAIS DES ACADÉMIES.
LIÈGE, H. VAILLANT-CARMANNE, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE.

L'ÉVOLUTION

DU

TYPE DE PIERROT

DANS

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Lecture faite par M. Georges DOUTREPONT, à la séance du 28 juin 1925



PUBLICATIONS

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES

BRUXELLES

L'ÉVOLUTION
DU TYPE DE PIERROT
DANS
LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Lecture faite par M. Georges DOUTREPONT, à la séance du 20 juin 1925

Il y a peu de personnages plus illustres ou plus populaires que Pierrot dans la littérature française. Qui ne le connaît ? Et pourtant le public, le grand public, ce Monsieur Tout-le-Monde qui en parle si volontiers et qui l'a rencontré si souvent dans ses lectures, à moins que ce ne soit dans la rue ou au bal, un soir de carnaval, ne doit posséder, en somme, que d'assez vagues lumières sur ses origines et sur les très nombreuses années dont se compose sa vie ondoyante et diverse. Mais au fait, à quel Pierrot pense-t-il lorsqu'il prononce ce nom ? Au personnage de la Comédie Italienne, des anciens tréteaux de la Foire et du Théâtre des Funambules, ou bien à « mon ami Pierrot », celui du *Clair de la lune* ? Mais, nous dira-t-on, n'est-ce pas une seule et même figure ? Nous n'oserions l'affirmer.

Peut-être serait-il sage, pour disserter avec quelque autorité sur l'évolution de l'être ainsi désigné, de commencer par rappeler les différents sens du nom même qu'il porte. Si nous consultons nos dictionnaires usuels, nous lirons sous le vocable Pierrot : 1° Prénom ou nom propre, diminutif ou dérivé de Pierre ; 2° Prénom ou nom propre souvent employé en littérature pour un paysan ou un personnage de bergerie ; 3° Type de l'ancienne Comédie Italienne, ou bouffon de pantomime au visage enfariné et au costume blanc ; 4° Masque habillé comme le Pierrot de la Comédie Italienne. Exemple : *les Pierrots du bal de l'Opéra...*

Voilà quatre acceptions déjà : il en existe d'autres encore, mais qui n'ont pas d'intérêt essentiel pour l'histoire qu'il nous faut conter : 5° Individu quelconque, imbécile ; 6° Corsage de femme, dont le dos est terminé par deux petits pans relevés ; 7° Collerette à grands plis comme celle du personnage italien ; 8° Nom vulgaire du moineau franc...

Parmi les quatre premiers sens, les seuls que nous ayons à retenir, quel est le plus ancien dans la littérature française ? Evidemment, celui de Pierrot (Perrot), diminutif de Pierre. Il se rencontre de bonne heure (et il s'applique à des paysans) dans des chansons bucoliques, des contes, des églogues, des pièces de théâtre [1]. Au XVIIe siècle, c'est un terme si familier aux esprits que Boileau y fait cette allusion sans plus, une allusion que tout lecteur du temps, ayant quelque culture, devait saisir ou qui n'exigeait aucun commentaire :

---

[1] Voir, pour des exemples de cet emploi, dans ces sortes d'œuvres : *Chansons de Gaultier Garguille*, Nouvelle édition par Ed. Fournier (Paris, P. Jannet, 1858, BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE), pp. 67 et 106.

On dirait que Ronsard, sur ses pipeaux rustiques,
Vient encore fredonner ses idylles gothiques,
Et changer, sans respect de l'oreille et du son,
Lycidas en Pierrot et Philis en Toinon.

Ainsi dit l'auteur de l'*Art poétique* pour se plaindre de ce que tel écrivain rabaisse le ton de l'idylle, et fasse « parler ses bergers comme on parle au village » [1]. La Fontaine ne se plaint pas, lui, mais il constate un usage de l'époque, lorsqu'il rime ces vers :

Son maître fut réduit à garder les brebis,
Non plus berger en chef comme il était jadis,
Quand ses propres moutons paissaient sur le rivage.
Celui qui s'était vu Coridon ou Tircis
Fut Pierrot, et rien davantage [2].

Pierrot représente donc le simple paysan, tandis que Coridon et Tircis, de même que Lycidas et Philis, sont des appellatifs réservés aux bergers enrubannés de la bergerie pastorale élégante. Ce Pierrot est celui que chantent encore présentement les mélodies populaires comme : *Pierrot revenant du moulin* [3].

Un troisième grand classique — c'est Molière — a, lui

---

(1) *Art poétique*, chant II, vers 21-24. On sait que Ronsard s'était efforcé de poétiser les diminutifs de noms propres : *Perrot*, *Henriot* (Henri II), *Francin* (François II), *Margot* (Marguerite), *Catin* (Catherine de Médicis).

(2) *Fables*, IV, 2 : *Le Berger et la Mer*. Voir dans *le Chat et les deux Moineaux* (XII, 2) le nom de Pierrot appliqué au moineau franc.

(3) L'air est ancien. Cf., entre autres, *Arlequin sultane favorite*, pièce en trois actes (toute en vaudevilles) par Letellier (Foire de Saint-Germain, 3 février 1715) : Le Théatre de la Foire ou l'Opéra-Comique... pièces recueillies. . pa Le Sage et D'Orneval, Paris, P. Gandouin, I (1737), p. 248.

aussi, utilisé le nom ou le personnage. Dans son *Don Juan*, donné le 15 février 1665 sur le théâtre du Palais Royal, il a mis un personnage de ce nom auquel il a prêté un rôle des plus plaisants : on se souvient, notamment, de la scène où le dit Pierrot raconte à Charlotte, en un savoureux parler de campagne, la façon dont il a sauvé du naufrage le héros de la pièce et Sganarelle.

Des critiques ont prétendu que l'illustre comique, en employant le nom de Pierrot, aurait fortement contribué à ce qui pourrait s'appeler « la naturalisation française » du type italien (notre nº 3 des définitions précédentes), du personnage appartenant au genre de la *Commedia dell' arte* ou *all' improviso*. En d'autres termes, c'est à l'auteur de *Don Juan* que serait due, pour une grosse part, l'intronisation de l'homme blanc dans notre littérature, de cet homme qui a rencontré une vogue si extraordinaire parmi nos gens de théâtre et qui fut aussi (combien fréquemment !) exploité par nos poètes lyriques, nos conteurs, nos romanciers et nos fantaisistes de toute espèce, bref un type à renouvellement continuel.

Que penser de cette opinion ?

Pour que les choses qui sont à dire au cours de notre étude sur la Comédie Italienne s'offrent à l'esprit avec quelque netteté, l'on nous permettra sans doute de glisser ici deux mots de rappel sur ce qu'elle était. Par *Commedia dell' arte*, l'on entendait une composition de provenance italienne où une place, tantôt plus, tantôt moins importante, se trouvait réservée ou abandonnée à l'improvisation, à l'invention libre de l'acteur. Les rôles, réduits à un petit nombre, en étaient, suivant la terminologie reçue parmi les historiens, *fixes et*

traditionnels (Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Mezzetin, le Docteur, Pantalon, Cassandre, Brighelle, Colombine...). Ils ne se concevaient pas sans les exécutants, et un principe de ce théâtre était que chaque exécutant ou interprète y jouait toujours le même personnage et s'identifiait avec lui. Introduit en France dès le XVIe siècle, ce genre de littérature s'exécute à Paris, de manière plus ou moins régulière, à partir des environs de 1660, sur une scène dénommée *Comédie Italienne* ou *Théâtre Italien*. Ce *Théâtre Italien*, supprimé en 1697, se rouvre en 1716 et continue ses représentations jusqu'en 1801, date de sa fusion avec l'Opéra-Comique. Remarquons-le : c'est une scène, c'est un théâtre qui, durant cet espace de temps, subit des métamorphoses ou plusieurs déplacements ; il occupe successivement les salles du Petit Bourbon, du Palais Royal, de la rue Guénégaud, de l'Hôtel de Bourgogne, de la place Favart. Mais remarquons-le également : si même la troupe italienne constitue au XVIIe et au XVIIIe siècle un « milieu » spécial, son répertoire ne constitue pas « l'apanage » de ce milieu. Ses personnages, ses types ne restent pas pour elle une sorte de propriété personnelle, un bien inaliénable, et, d'autre part (faut-il l'ajouter ?), ils lui ont survécu : l'on sait en quelle abondante et plaisante survie ! Au fait, de 1660 à 1800 et, par la suite, de 1800 à nos jours, ils se sont répandus dans les directions les plus différentes. Partout, on les a reçus ; partout, ils ont triomphé : sur les tréteaux populaires des Foires, si réputées, de Saint-Germain et de Saint-Laurent, à l'Opéra-Comique, à la Comédie Française, au Vaudeville, aux Funambules, et dans quantité d'autres lieux de plaisir et de rire. Dès lors, ce qui se nomme

Comédie Italienne, c'est, à tout prendre, plusieurs choses à la fois : c'est un genre de littérature ; c'est un théâtre et c'est une série de théâtres ; c'est une troupe et c'est une succession de troupes composées d'éléments italiens ou français ; ce sont des acteurs qui sont ou parlants, ou chantants, ou mimes, ou marionnettes.

Pierrot fut mêlé à ces diverses choses.

Quant à ses origines auxquelles nous revenons maintenant, que peut-on en dire ? D'où sort-il ? Nous lisons dans de vieux livres, à ce sujet, des observations plus ou moins identiques que nous reproduirons d'abord sans commentaire. L'auteur du *Calendrier historique des théâtres* de 1751 écrit : « Ce rôle a pris naissance à Paris dans la troupe des comédiens italiens prédécesseurs de ceux d'aujourd'hui. Voici comment : de tout temps, l'Arlequin avait été un ignorant. Dominique (¹), qui était un homme d'esprit et de savoir et qui connaissait le génie de notre nation qui veut de l'esprit partout, s'avisa d'en mettre dans son rôle et donna au caractère d'Arlequin une forme différente de l'ancienne. Cependant, pour conserver à la Comédie Italienne le caractère d'un valet ignorant, on imagina le rôle de Pierrot et il remplaça l'ancien Arlequin » (²). De leur côté, les frères Parfaict disent dans leur *Histoire de l'ancien Théâtre Italien* (1767) : L'acteur « Joseph Giaraton ou Geraton, né à Ferrare, vint à Paris à titre de

---

(¹) C'est l'acteur Dominique Biancolelli, né à Bologne en 1640 et qui parut en 1661 à la Comédie Italienne à Paris sous le masque d'Arlequin. Il est mort en 1688. On l'appelle Dominique I, dénomination qui le distingue de son fils Pierre-François Biancolelli ou Dominique II (1680-1734) qui tint aussi les Arlequins et qui débuta à la Comédie Italienne en 1717 par le rôle de Pierrot dans la *Force du Naturel* de Fréret.

(²) Paris, Cailleau.

gagiste employé dans la troupe italienne. Après quelques années de service, on lui fit faire quelques rôles de peu d'importance. On le trouve employé dans la pièce de la *Suite du Festin de Pierre* représentée le 4 février 1673, sous le nom et l'habit de Pierrot. Le caractère de ce rôle est celui du Polichinelle Néapolitain un peu déguisé. Effectivement, dans les comédies néapolitaines, au lieu d'Arlequin et de Scapin, on admet deux Polichinelles, l'un fourbe et intrigant, et l'autre stupide et imbécile. Le dernier est le caractère de Pierrot. Geraton représenta à titre de gagiste ce rôle jusqu'en 1684, qu'il fut reçu au nombre des acteurs : et dans cette même année il joua dans la comédie de l'*Empereur dans la lune* le personnage de Pierrot en français. Il s'acquitta de cet emploi, soit en italien, soit en français, toujours au gré du public, jusqu'en 1697, qui est l'époque de la suppression du théâtre italien ». Desboulmiers, dans son *Histoire du Théâtre Italien* (1769) raconte à peu près dans le même sens : « Pierrot est un personnage qui a pris naissance sur le théâtre de Paris, et qui a servi à remplacer le rôle de l'Arlequin balourd, dont il a adopté le caractère, lorsque Dominique pour complaire à la nation, qui a toujours demandé de l'esprit partout, eut mis dans son personnage et se fut permis les pointes et les saillies, dont il fit un très heureux usage : un nommé Jareton fut le premier qui se chargea du rôle de Pierrot, il en composa l'habit sur celui de Polichinelle, et s'en étant fort bien acquitté, ce caractère qui manquait au théâtre y resta depuis, et passa même ensuite sur celui de l'Opéra-Comique » [1]. Citons encore

---

[1] *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année* 1769, Paris, Lacombe, 1769, I, p. 25. Voir des rensei-

l'historien moderne Louis Moland : « Depuis la transformation d'Arlequin, les Italiens n'avaient plus de second zanni, c'est-à-dire de valet balourd et ignorant. Giraton entreprit de restaurer ce type fameux de Pedrolino ou Pierrot (un ancien type, si important sur le théâtre des *Gelosi*) ; il lui rendit son ancien caractère à la fois niais et badin, son bon sens mélangé de sottise et de crédulité, et il eut un très grand succès. Ce rôle redevint un des principaux de la comédie de l'art, et une série de mimes célèbres ont perpétué chez nous sa popularité, de sorte qu'il en est demeuré plus Français qu'Italien » [1].

Il y a là des indications un peu embrouillées, mais dont on peut cependant dégager l'idée assez nette que l'Arlequin italien avait été conçu d'abord comme un être balourd, qu'au XVII[e] siècle il fut transformé par son interprète Biancolelli ou Dominique I en un homme d'esprit et que, la Comédie Italienne manquant ainsi de valet ignorant, l'on combla le vide avec Pierrot. Nous apprenons également, par le texte des frères Parfaict, que la mise à la scène française de la légende de Don Juan paraît ne pas être étrangère au succès de ce même Pierrot. L'on sait que cette légende, exploitée en Espagne et en Italie, se répandit en France sous plusieurs formes : entre autres par une adaptation *all' improviso* qui ne nous est plus connue aujourd'hui que grâce à des notes laissées par Dominique I, et qui fut donnée à la date indiquée plus haut (le 4 février 1673) sur la scène du Palais Royal.

---

gnements analogues dans L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien*, 1723, II, p. 320 ; D'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, 1788, I, p. 28.

(1) *Molière et la Comédie Italienne*, Paris, Didier, 1867, pp. 304-305.

C'était la *Suite du Festin de Pierre* ou, d'après le titre italien, l'*Agiunto al convitato di pietra*. Or, dans cette œuvre figurait le personnage plaisant de Pierrot [1], et ce personnage était représenté par l'acteur déjà cité Gératon, savoir Giuseppe ou Giovanni Giaratone d'origine italienne qui vint en France (où on le nomma Gératon, Giraton et aussi Jareton), qui fit partie de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, d'abord en qualité de gagiste, puis de secrétaire.

Mais, en remplissant ce rôle ou en tenant cet emploi, Gératon ne *créait* pas ; il ne produisait pas de l'inédit au théâtre. Il se rattachait tout simplement à la tradition ou, pour mieux dire, il la continuait. L'on a remarqué cette phrase de Moland : « Giraton entreprit de restaurer le type fameux de Pedrolino ou Pierrot ». Il note également que « cet ancien type était si important sur le théâtre des Gelosi ». Nous nous demandons pourquoi les historiens antérieurs (l'auteur du *Calendrier des théâtres*, les frères Parfaict, Desboulmiers, et autres) ne disent rien de ce Pedrolino. D'un autre côté, s'agirait-il, en ce qui le concerne, d'une véritable « restauration » ? Cette façon de s'exprimer laisse entendre que le personnage était tombé dans l'oubli. Au fait, il semble bien avoir été en vie à cette époque même que Moland déclare avoir été celle de sa résurrection. Né en Italie, le Pedrolino en question possède alors, dans le théâtre italien apporté de son pays en France, une physionomie qui s'avère nette et précise. Ainsi que l'écrit le dernier historien de la Comédie Italienne, M. Pierre-Louis

---

[1] Le rôle de Pierrot n'est pas détaillé dans le texte de l'*Agiunto*, qui indique simplement : « ... Après quelques scènes, Arlequin revient en courant ; il fait tomber aux pieds du Spezzafer (le Capitan) le cor de chasse dont il sonne et culbute Pierrot ».

Duchartre, il se montre à nous comme « bien différent des autres valets de la Comédie de l'Art, en ce sens qu'il est jeune, décoratif, honnête, qu'il peut jouer les amoureux charmants, au besoin comme un Lélio ou un Flavio, mais avec les soubrettes... Le Pedrolino du XVI[e] siècle, en Italie, a bien cette grâce niaise, mais élégante, que l'on serait tenté de faire dater de Watteau ou de Marivaux. Il y a dans les Pedrolino amoureux de Franceschina, inventés par Flaminio Scala (1), une tendresse, une sensibilité qui l'apparentent plus aux amoureux des pastorales aristocratiques de son époque qu'à ses compagnons habituels. Pedrolino n'en reste pas moins un personnage comique » (2).

Tel est le rôle, un rôle de bouffon désigné *zanni* en réalité, que Gératon reprit en 1673. Au dire de M. Duchartre également, il aurait « accentué sa candeur et sa naïveté, son allure endormie et gauche, pour le faire ressembler davantage à l'ancien Bertoldino ». Quoi qu'il en soit, nous constatons donc que le type de candeur et de naïveté existait dans le théâtre italien fort avant 1673. Il faisait figure de personnage important chez les Gelosi (pédiode de 1576 à 1589). On le trouve signalé dans la troupe de Flaminio Scala, laquelle jouait en Italie vers le milieu du XVI[e] siècle. Une autre troupe, — les *Comici uniti* — qu'on voit à Padoue en 1584, a le même rôle.

---

(1) Directeur des Gelosi. Connu au théâtre sous le simple nom de Flavio.

(2) *La Comédie Italienne*, Paris, Librairie de France, F. Sant' Andrea, L. Marcerou et C[ie] (1924), pp. 265-266. Voir aussi Moland, *Molière et la Comédie Italienne*, p. 54 : « Dans le canevas des Gelosi, le rôle de Pedrolino (Pierrot) est fort pareil à ce qu'il est resté sur la scène française, pétulant, grimacier, malin, gourmand et poltron. Avec tout cela, il ne laisse pas d'être fidèle et actif. Il est souvent le meneur du jeu, c'est lui qui conduit toutes choses, déconcerte les plans des vieillards, sauve et unit les amants malheureux ».

Celle des Fedeli compte pareillement un Pedrolino (période de 1605 à 1652). Dans le tableau de la compagnie italienne établie à Paris en mai 1668, nous relevons le nom de *Joseppe Charleton*, de Ferrare, *detto Pierrot*, et, à la date de 1684, nous rencontrons une mention correspondante : Giuseppe Giraton. En 1697, le même nom (Jean-Joseph Gératon) et celui de Pierrot, sont placés en face l'un de l'autre [1].

Ne conviendrait-il pas de rappeler en outre les deux vers qui se lisent dans une poésie du S[r] de Rossi adressée au roi Henri IV :

> O troupe valeureuse ! O bienheureux farceûrs,
> D'avoir avecques vous ce Pétrolin Sigongne ! [2]

Quelle que soit la portée de l'allusion, et si même Pierrot ou Pedrolino est un *emploi* bien marqué dans les troupes italiennes précitées du XVI[e] et du XVII[e] siècle, nous ne sommes pourtant pas encore en présence d'un type vraiment populaire chez les Français ; il n'a pas du moins, en tant que personnage italien, un nom répandu parmi eux, un nom analogue, par sa faveur, à celui d'un Arlequin, d'un Pantalon, d'un Trivelin ou d'un Scaramouche [3].

Cela étant, ne peut-on point parler de l'influence de Molière ?

---

(1) Duchartre, pp. 64, 70, 87 et 267. — A consulter aussi *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris au XVII[e] siècle*, par Jean-Nicolas du Tralage ; extraits mis en ordre et publiés par le bibliophile Jacob, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1880, NOUVELLE COLLECTION MOLIÉRESQUE, p. 62.

(2) A. Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1882, p. 137.

(3) Cf. les textes que donnent, à propos de la popularité de ces derniers personnages à cette époque, Moland, *Molière et la Comédie Italienne*, pp. 187-190, et E. Roy, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1924, pp. 679-681.

Ne serait-il pas vrai, selon l'opinion que nous avons signalée plus haut, que son *Don Juan* de 1665 aurait suggéré ou provoqué l'utilisation du nom de Pierrot dans la Comédie Italienne par suite de l'emploi heureux qu'il en avait fait ? Les témoignages historiques sont trop peu précis pour que nous risquions de nous prononcer sur la question. En tout cas, nous ne saurions oublier que ce nom était déjà traditionnel dans le pays de France avant cette date et qu'il y portait l'acception presque officielle de paysan naïf, mais on est en droit de supposer que la brillante composition dramatique de 1665 en a plus ou moins augmenté l'éclat, et qu'elle a contribué à sa popularisation. Au sujet de cette même influence, peut-être y aurait-il lieu d'insister sur le fait que le Pierrot à l'italienne n'acquiert de la vogue à la scène française que vers la fin du XVII[e] siècle.

Qu'est-ce que la dite scène française va tirer de lui à partir de là ? Nous voudrions, avant de l'indiquer, nous voudrions, avant de poursuivre l'histoire de la carrière de Pierrot type de théâtre, tourner un instant nos regards du côté du Pierrot de la chanson, célèbre entre toutes, du *Clair de la lune*. Ce dernier Pierrot est-il apparenté à Pedrolino ? Encore une question obscure, et elle est telle, surtout parce que l'origine de la chanson forme elle-même une question obscure. Les paroles n'en sont pas antérieures au XVIII[e] siècle : du moins, on n'en cite pas de texte appartenant à l'âge précédent. Quant à la musique, elle a été attribuée à Lulli, mais c'est une attribution que l'on a fortement contestée. Ce problème de paternité, qui reste pendant, et dont la solution aurait grand prix pour nous, se lie étroitement, par l'intérêt historique, au

point de savoir si le Pierrot chansonné présentait, à l'heure de sa création, quelque rapport avec son homonyme de la Comédie Italienne. Tout ce qui nous paraît devoir être dit en ce moment, c'est que le troisième couplet du *Clair de la lune* existe en deux versions et que l'une d'elles associe notre type au personnage d'Arlequin :

Au clair de la lune
S'en fut Arlequin
Tenter la fortune
Au logis voisin.

L'autre version chante :

Au clair de la lune
L'aimable Lubin
Frappe chez la brune
Elle répond soudain...

Des informations précises nous manquent sur la date de composition de ces deux textes. Nous reprendrons plus loin cependant la question du Pierrot « lunaire », mais nous croyons devoir noter dès maintenant que ce Pierrot ne semble pas avoir occupé de place dans les jeux de la Comédie Italienne au XVIIIe siècle. Il n'est devenu grand personnage qu'au XIXe : c'est alors seulement qu'on le voit prendre de l'importance et s'identifier avec le Pierrot italien dont la réputation remonte au XVIIe.

Mais ce dernier Pierrot participe, à certains égards, de la nature d'un personnage qui a été, comme lui, une gloire de la Comédie Italienne et des théâtres populaires : c'est Gilles.

Il nous faut aussi jeter un moment les yeux sur lui ou plutôt sur son costume pour le comparer à celui de Pierrot.

Pierrot avait reçu l'habillement du Polichinelle napolitain, un habillement alors blanc. Ainsi, il fut l'homme blanc des pieds à la tête, l'homme d'un costume fameux entre tous, ou qui compte parmi les plus populaires de tout le « magasin » du théâtre français. Chacun en connaît la coupe et le mouvement. Le Pierrot de ces temps éloignés, comme à peu près celui de l'âge actuel, porte déjà la blouse à gros boutons et le pantalon aux tuyaux flottants et qui lui tombent sur les souliers. Il a l'air d'un jeune gars simplot, d'un paysan timide qui se tient mal ou difficilement sur ses jambes fléchissantes. Mais, nous dira-t-on, n'est-ce point là également ou n'est-ce pas plutôt le fameux Gilles, le Gilles précité qui est aussi un homme blanc, bref le Gilles que nous ont représenté, en des portraits si souvent reproduits depuis le XVIIIe siècle, Claude Gillot, Antoine Watteau, Lancret, Audran. Thomassin ? Ce sont, comme on sait, les peintres et dessinateurs des « fêtes galantes » : à leur manière, ils ont immortalisé une partie du personnel de la Comédie Italienne ; ils en ont fait un monde qui est toute grâce et toute poésie. Nous montrerons ailleurs comment leur influence a marqué dans l'idée, dans l'aimable vision que le public s'est formée des acteurs d'au delà des Monts, de ces acteurs dont ils ont évoqué les ébats souples et légers dans des décors ravissants de fantaisie et de rêve. Il nous faut toutefois observer ici que leur intervention, en l'occurrence, a provoqué une confusion entre Gilles et Pierrot. Cependant les deux types littéraires sont différents : « Pour nous aujourd'hui, écrit Arthur Pougin, les deux se confondent,

tellement le caractère, et le costume, et les allures sont semblables » ([1]). Maintes fois du reste, la critique s'est servie du nom de Gilles à propos de Pierrot. Ainsi fait, par exemple, Charles Nodier en parlant de Deburau, l'illustre interprète de Pierrot que nous rencontrerons bientôt : « M. Deburau n'est ni auteur, ni décorateur, ni machiniste (comme son camarade Laurent), il n'est que Gilles ». Mais, comme le remarque aussi l'historien déjà nommé, Arthur Pougin, « il n'y a pas à croire, pourtant, que l'un s'est substitué à l'autre, car tous deux existaient ensemble à l'ancien théâtre de la Foire, où Marc (1697), Benville (1697), Billard (1698), Maillot (1702), Reister (1704), remplissaient le rôle de Gilles, tandis qu'en même temps Royer (1698), Belloni (1704) et Hamoche (1715) jouaient celui de Pierrot » ([2]).

* * *

L'histoire des origines du *type* de Pierrot étant plus ou moins débrouillée, il y aurait à retracer celle de ses apparitions scéniques. Elle ne peut être que très brièvement présentée dans cette lecture.

Durant les dernières années du XVIIe siècle, il n'est pas fréquemment signalé à la scène. Le siècle suivant le connaît certes davantage, mais il l'emploie moins qu'on ne pourrait le croire. L'examen comparatif des utilisations respectives de ce personnage et de Gilles donnerait lieu à de curieuses

---

([1]) *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 404.

([2]) *Ibidem.*

constatations. Il nous révélerait une sorte de va-et-vient dans la faveur que la littérature accorde à l'un et à l'autre. Nous apprendrions ainsi que Pierrot relativement célèbre jusqu'aux approches de la Révolution paraît alors reculer devant Gilles dont la vogue avait faibli depuis les débuts de l'âge philosophique. Mais la célébrité de ce même Pierrot n'est que relative si l'on songe à ce qu'il deviendra par la suite.

Quant aux rôles que le XVIIIe siècle lui confie, ils prêtent à rire et, d'ordinaire, à rire bruyamment. En effet, l'homme blanc, en qui nous prétendons aujourd'hui découvrir une ingénuité si profondément humaine ou si pleinement sympathique, est alors un caractère nettement plaisant dans l'ensemble de ses exhibitions. C'est d'ordinaire un benêt, un nigaud ; c'est, par exemple, un valet grotesque au service d'un vieillard, de Pantalon ou du Docteur. Parfois, il a des éclairs de bon sens, ou manifeste une grosse jugeotte de primaire. On le voit aussi qui, suivant les mots d'un critique, prend la physionomie « d'amant timide et de sot doublé de malice ». Bref, il se résumerait peut-être bien : un amusant mélange de bêtise paysanne et d'un certain bon sens, mais avec également, même dès l'origine, quelque chose de cette naïveté vague que Watteau a donné à son Gilles.

Incontestablement, une ère nouvelle s'ouvre pour lui grâce à Deburau ou par Deburau, l'incomparable interprète de l'époque de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. Deburau qui, dans la mémoire publique, a effacé les noms des acteurs qui, antérieurement, avaient tenu le rôle : Dominique II, Roger, Antoine Sticotti, Belloni, Jean-Baptiste Hamoche, Ellevion, Félix Charigni... Ils sont grands sans doute, à cer-

tains égards, mais rien d' « inattendu » ne se produit avec aucun d'eux.

Enfin, Deburau vint !... et le premier en France, il conféra à Pierrot une âme réelle, une âme humaine ; il conféra de l'humanité à ce pantin. Avec ce Pierrot rénové, Jean-Baptiste-Gaspard Deburau, qui a vécu de 1796 à 1846, fit courir tout Paris au petit théâtre des Funambules pendant les années qui vont de 1819 à sa mort. Son jeu lui valut d'être proclamé l'une des gloires du temps par de hautes et même de très hautes personnalités littéraires : Charles Nodier, Jules Janin, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, George Sand, Balzac, Champfleury, Théodore de Banville. Son Pierrot innovait déjà quelque peu par le costume : « Félix Charigni jouait en veste de laine blanche, boutonnée par de gros boutons, serrant la taille. Ce fut Deburau qui, le premier, endossa ou plutôt inventa la blouse de calicot blanc, avec les manches larges et longues. Charigni se coiffait d'un chapeau pointu, blanc comme son costume, et pour faire disparaître ses cheveux, les enfermait dans un serre-tête blanc. Deburau supprima le chapeau, dont les rebords, si petits qu'ils fussent, jetaient une ombre sur la figure, la masquant en partie aux galeries élevées et nuisant aux jeux de sa physionomie. Or, dans la pantomime, la physionomie est tout. Il remplaça le serre-tête blanc par un noir. Cela formait contraste avec sa face blafarde et marquait beaucoup mieux les impressions diverses par lesquelles la situation la faisait passer. Charigni s'encadrait le cou dans une immense collerette... Deburau se débarrassa de la collerette encombrante et joua le cou dégagé, libre de tous ses mouvements. Il tirait même d'énormes

effets comiques de la longueur démesurée de ce cou... » [1].

Il s'était identifié avec son costume, et cela au point que des écrivains de théâtre comme les frères Hippolyte et Théodore Coignard pouvaient se servir de désignations ainsi conçues pour des rôles de leur invention : « Un Pierrot en costume de Deburau » (*Au Rideau ! ou les singeries dramatiques*, revue, 9 décembre 1834, au Cirque Olympique), — « Le Pierrot des Funambules » (*La Fin du Monde*, revue, 20 janvier 1848, à la Porte Saint-Martin). On a cependant vu l'original interprète abandonner sa toilette protocolaire et endosser à l'occasion les habits de soldat, de maréchal de France, de croque-mort, de savetier, de sénateur, etc.

En d'autres circonstances, Pierrot est sorti de la tradition. Nous voulons dire que divers littérateurs (poètes, dramaturges, romanciers) qui l'ont exploité à leur façon, lui ont fait revêtir le frac noir, porter une culotte de même couleur et des bas blancs, chausser des escarpins de soirée. Ou bien c'est le costume conventionnel, le « flottant » qui passe au noir à moins qu'il ne cède la place à un travesti ou à un collant de cette dernière couleur. Nous songeons ici à des œuvres signées Hennique, K.-J. Huysmans, Albert Giraud, Maurice Guillemot, etc., et nous songeons également au Pierrot si personnel du dessinateur Adolphe Willette : il est en noir complet à la réserve de la collerette et des manchettes. Autrement dit, il porte en noir le serre-tête, son habit à queue, ses haut-de-chausses, les bas et les souliers.

---

[1] Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*. Paris L. Sapin, 1897, p. 43

Mais revenons à Deburau. La transformation ou l'évolution fut bien autrement profonde chez lui du côté moral. Prenons soin de le noter : tandis que l'homme blanc n'a guère été jusqu'alors qu'un acteur parlant, son Pierrot est un muet ; il ne profère pas un mot, sauf *Achetez salade !* dans le *Marchand de salade* (1829). De ce type, Deburau a donc joué toutes les incarnations en pantomime, mais que de choses il disait ! Son épitaphe qu'il avait rédigée lui-même l'affirmait : « Ci-gît qui a tout dit et n'a jamais parlé ». Son enthousiaste admirateur Jules Janin l'affirmait également : « Acteur sans passion, sans parole et presque sans visage, il dit tout, exprime tout, se moque de tout ; il jouerait sans mot dire toutes les comédies de Molière... Grâce à l'usage de toutes les passions qu'un visage enfariné peut contenir, il va, il vient, il regarde, il ouvre la bouche, il ferme les yeux, il fait rire, il attendrit, il est charmant. C'est un homme qui a beaucoup pensé, beaucoup étudié, beaucoup espéré, beaucoup souffert ». Charles Nodier le chantait ainsi : « .... Je donnerai cinq de vos comiques réputés, petits acteurs à grandes prétentions, pour celui-ci, simple, modeste et parfait dans ce genre si difficile... Simple comme un enfant, poltron, rusé, paresseux, méchant par instinct, serviable, railleur, gourmand, voleur, bravache, cupide, maladroit, ingénieux dans les inventions qui tendent à la satisfaction de ses goûts, c'est Satan naïf et bouffon ».

Ne prenons pourtant pas tous ces termes trop à la lettre. Pierrot *transformiste* ou *transformable* (l'expression sera expliquée plus loin) avait déjà passablement fonctionné lorsque vint Deburau. Gardons-nous d'autre part de tenir pour paroles d'Evangile les déclarations, assurément exagérées, que

nous fait le *Grand Dictionnaire universel* de Larousse : à partir de la transformation opérée par Gaspard Deburau, et ses successeurs (son fils Charles, et Paul Legrand), Pierrot « n'est plus ni niais ni ingénu ; c'est le sournois, l'effronté, le poltron, le gourmand, le voleur ; il a tous les vices et il est capable de tous les crimes. Il n'a ni ami, ni femme, ni maîtresse et n'est plus même capable d'un bon sentiment. Si son maître est tué par Arlequin, il profite de l'occasion pour lui appliquer des taloches, car autant il montre de servilité et de platitude devant ceux qu'il redoute, autant il aime à frapper ceux qui sont à terre ; il s'acharne sur les morts, quitte à avoir bien peur qu'ils ressuscitent ».

Non vraiment, le Pierrot nouveau n'est pas aussi exclusivement mauvais garçon. Mais la vérité est qu'il possède une personnalité, qu'il a cessé d'être un sot envers qui toute plaisanterie ou toute malveillance est permise. Théophile Gautier, qui a vécu ses années de gloire, remarque qu' « il donnait des coups de pied et n'en recevait plus. C'est à peine (ajoute-t-il) si Arlequin osait lui effleurer les épaules de sa batte ; Cassandre y regardait à deux fois avant de le souffleter. Il embrassait Colombine et lui prenait la taille comme un séducteur d'opéra-comique » [1]. Il n'était pourtant pas chez Gaspard Deburau de très haute nature morale : c'est de la gloutonnerie et de la poltronnerie de son personnage que l'incomparable mime tirait ses effets comiques les plus heureux et les plus divers [2].

Le type ainsi refait (pour ne pas dire : créé) par Gaspard

---

(1) Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, Paris, Michel Levy, 1859, p. 63.

(2) Rolland de Villarceaux, *La Comedie Italienne et Deburau* : Revue Nouvelle, 1er juillet 1846, p. 498.

Deburau fut continué par son fils et d'autres mimes : tels Paul Legrand, Alexandre Guyon, Rouffe, Kalpestri, Severin. Le meilleur de ces épigones est Legrand qui, de l'homme blanc, dessina une image très individuelle également. Habile dans l'art de la métamorphose comme le Maître, il se multipliait ou se diversifiait comme lui. Il jouait même trois Pierrots successifs dans une seule pièce, une *Trilogie de Pierrots*, pantomime en un acte dont il était l'auteur (20 janvier 1857, aux Folies Nouvelles) : il y jouait Pierrot père, Pierrot fils, Pierrot petit-fils. Un spectacle moins extraordinaire, mais qu'on pourrait aussi rappeler, est celui qui groupait, le 6 novembre 1850, sur la scène des Funambules plusieurs pierrotistes de renom ; c'était dans les *Trois Pierrots* d'Auguste Jouhaud, dont les rôles se distribuaient comme suit :

Pierrot-le-Rusé.......... Charles Deburau
Pierrot-le-Dévoué .... Paul Legrand
Pierrot-le-Naïf........... Alexandre Guyon
Pierrot Père .... Philippe

La lignée des illustres interprètes s'arrête avec Severin qui tenait encore les tréteaux en 1905, mais Pierrot a été popularisé par d'autres mimes que lui et les grands seigneurs de l'art muet dont on a lu les noms. L'éclat du jeu fut moindre de leur côté, mais l'action de ces comédiens, plus modestes, fait quand même partie intégrante de l'histoire du célèbre ingénu. Cet ingénu, représenté en rôle mimé, ne fut pas un type réservé aux Funambules. Des scènes de tout genre l'ont accueilli : par exemple les *Folies Nouvelles* déjà mentionnées, le *Cercle Funambulesque* créé par Félix et Eugène Larcher, les cabarets littéraires de Montmartre, comme le *Chat Noir*

où la pantomime et la pièce d'ombres se sont partagé vers la fin du XIX[e] siècle, avec le symbolisme, les faveurs d'un public avide de spectacles ayant quelque aspect d'inédit ou de fraîcheur, même sous des allures « très vieille France ».

En même temps, le dessin, la peinture, l'image sous toutes ses formes, la sculpture, la musique unissaient leurs efforts pour faire fête au « gentil Pierrot ». Bien avant cela sans doute, il était déjà l'un des favoris du monde des arts, mais, au déclin du XIX[e] siècle, et de nos jours, le crayon, le pinceau, le burin, la mélodie de maîtres distingués ont réalisé en son honneur, et en une curieuse abondance, des merveilles de grâce ailée, de fantaisie délicate, d'invention légère, aimable ou profonde. Sur son antique réputation toute une gloire nouvelle s'est greffée rien que par l'appoint des spécialistes de l'affiche, et surtout du grand dessinateur de Montmartre, Willette, qui a presque renouvelé le blanc et muet personnage, tant il lui a prêté du caractère. Il l'a même doté d'un « vis-à-vis », d'un dédoublement qui s'est trouvé supérieurement exquis : sa Pierrette. Oui, sa Pierrette, sa petite Pierrette n'est-elle pas un type de femme française, de montmartroise qui, comme création, égale son Pierrot, « le Pierrot de Willette », ainsi qu'on a coutume de dire ? (1)

Devons-nous ajouter que le Pierrot du dessin ou du chant ou de la pantomime n'a pas tué le Pierrot parlant ? S'il fallait le prouver, l'on pourrait se borner à relater l'anecdote contée par Jules Claretie rappelant les débuts d'Edmond Rostand : « La charmante petite pièce de *Pierrot qui pleure et Pierrot*

---

(1) *La Veuve de Pierrot, L'Age d'or, Feu Pierrot, Pauvre Pierrot.*

qui rit avait été présentée par le futur auteur de *Cyrano* à la Comédie Française. Elle y fut refusée parce que l'acteur Got attira l'attention de ses collègues sur l'invasion de Pierrots qui menaçait alors les planches de la Maison de Molière ». Et Claretie écrit encore : « Depuis que j'avais fait représenter le *Baiser* de Théodore de Banville, tous les levers de rideau qu'on nous proposait contenaient, en effet, des Pierrots. Le *Dîner de Pierrot* était là, d'autres Pierrots frappaient à la porte ».

Non certes, le Pierrot du dessin, du chant, de la pantomime n'a pas tué le Pierrot parlant. Ce dernier reste toujours vivant, toujours debout, et, sans crainte de se tromper, on peut lui prédire longue et belle destinée. Il continue d'occuper la scène et la strophe. Il continue d'occuper les cerveaux des rêveurs. Sont-ils assez nombreux, en effet, les poètes du jour qui ont débuté par des Pierrots lyriques ou dramatiques ? Tous ces Pierrots n'ont pas vu la rampe du théâtre ou la vitrine du libraire. Mais ils furent ! Beaucoup ont vécu d'une vie obscure et éphémère ; ils ont vécu, enfermés dans un tiroir de jeune rimeur, sans que soit venu pour eux l'Asmodée qui leur aurait donné la liberté du plein air et les joies de la grande lumière, mais il suffit pour nous qu'ils aient été conçus.

Dans toute cette littérature, nous n'avons point uniquement (pas plus qu'à l'époque de Deburau) un homme blanc qui continue en lignée très directe l'ancien type de la Comédie Italienne, type qui était presque toujours plaisant, même quand il pleurait, et qui faisait rire à ses dépens, ou qui, fréquemment, incarnait la sottise. Sans doute, avec Deburau et après Deburau, il est souvent encore une bonne dupe ; souvent encore (nous l'avons dit), il apparaît en victime des tours pendables

d'Arlequin. Mais, souvent aussi, il est vengé ; il apparaît sous la forme de la candeur triomphante, de l'ingénuité récompensée, et l'homme à la batte signifie alors ruse et méchanceté punies.

Seulement, avec Deburau et après Deburau, qu'il soit raillé ou vengé, il est, à la scène, le personnage d'avant-plan. Le détail doit être souligné, comme étant un des traits caractéristiques de l'évolution de Pierrot depuis cent ans. Mais nous avons en outre cet autre trait qui marque semblablement sa carrière au XIXe siècle et de nos jours : c'est l'accueil empreint de si vive sympathie qu'il a rencontré chez les poètes lyriques. Il a été leur sujet autant que le sujet des dramaturges qui se l'étaient presque réservé autrefois. En même temps, devant lui le conte, le petit morceau de prose s'est ouvert, — moins empressé toutefois à le recevoir que le couplet rimé et le dialogue scénique.

Mais qu'il soit mis en vers ou en prose, qu'il soit ou non porté sur les planches, le Pierrot moderne a fréquemment des yeux qui interrogent le ciel, un ciel de nuit, un ciel lunaire. Il rêve, il pense, il chante, il implore, il soupire. Il écrit ou bien on lui fait écrire des variations sur le vieux thème musical :

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot...

Et voilà encore un trait moderne, un trait XIXe siècle de l'homme à face blême. Par là, par l'intervention de cette mélodie dans sa littérature, il s'est beaucoup poétisé. Nous essayerons de dire plus loin de quand date cette intervention.

Nous verrons qu'elle n'est pas sans rapport avec une particularité qui frappe également lorsque l'on considère le Pedrolino des cent dernières années ; c'est que ce Pedrolino poétique a la figure ou toutes les figures qu'on veut lui donner : il est un rêveur lunaire, un rêveur à nacelles, un guitariste d'échelles de soie, un chanteur florentin, un romantique, un naturaliste, un parnassien, un symboliste, un naturiste, et même un dadaïste. Il est tout cela successivement : en d'autres termes, il est à son tour un vieux thème sur lequel on écrit des variations ; il est une *idée à reprises* continuelles. Or, en cela réside son originalité essentielle parmi les acteurs de la Comédie Italienne depuis un siècle : c'est qu'il est spécialement, ou plus que tout autre type du même théâtre, *une idée à variations littéraires et à développements psychologiques*.

Et c'est alors donc, quand il est *idée* ou *thème*, qu'il offre de l'intérêt et qu'il apparaît significatif. C'est lorsqu'il fait du transformisme *interne*, car il a connu un autre transformisme qui est plutôt *externe* et qu'on nous permettra tout d'abord de définir. Pierrot a subi, de même que ses camarades de la Comédie Italienne, des métamorphoses par l'extérieur, si l'on peut ainsi parler. Nous avons rappelé plus haut qu'un principe de ce théâtre voulait que chaque acteur y jouât toujours le même personnage. Mais ce principe n'allait point sans exceptions : un acteur ne s'emprisonnait pas pour toute son existence de théâtre dans une spécialité unique. D'autre part (et c'est le point à remarquer en ce qui concerne le transformisme que nous avons nommé externe et dont nous voulons faire connaître le sens et l'esprit en premier lieu) les rôles ou les types italiens d'Arlequin, de Pierrot, de Pantalon, de Cassandre, de Gilles,

de Mezzetin, de Scaramouche, etc., ne sont pas fixes au sens où une critique mal informée entend la chose. Elle les présente comme des figures immobiles, des masques rigides. Il y a dans cette définition une exagération manifeste ou c'est une définition qui prête à des malentendus. Sans doute, ces types populaires du théâtre remplissent souvent le même rôle, mais, *dans ce rôle*, combien souvent ils ont été diversifiés, renouvelés, régénérés par l'application du procédé du transformisme ! En d'autres mots, que d'auteurs se sont rencontrés en France qui se sont ingéniés à les rajeunir ou à les reproduire devant la foule avec un air nouveau et ils y sont parvenus, qui plus, qui moins, en les engageant, en les situant dans toute espèce de professions, de métiers, de positions sociales, en les envoyant dans les milieux les plus hétéroclites, dans les mondes les plus bizarres, parfois même dans les mondes infernaux, en leur prêtant tous les états d'esprit, ou en les faisant vivre dans la personne de leurs ascendants et de leurs descendants (Pierrot père, Pierrot fils, Pierrot petit-fils). Telle fut, tout particulièrement, la fortune d'Arlequin depuis le XVIIe siècle jusqu'au début du XIXe (1). Il a été, par excellence, le personnage passe-partout, il a été le roi du transformisme. Mais sur les nombreux tréteaux qu'il parcourut, il rencontra dans Pierrot un rival de gloire. Souvent leurs jeux de transformistes se confondirent dans les mêmes parades et reçurent les mêmes bravos. Toutefois, le second ne possède pas dans l'ancien théâtre sa variété d'aptitudes ; il n'a point

(1) Voir notre étude de la Revue Générale (de Belgique), février et mars 1928 : *Les Métamorphoses d'Arlequin au théâtre.*

ses dons d'universalité dans le renouvellement extérieur. Néanmoins, depuis son entrée dans les lettres jusqu'à nos jours, il a vécu quantité de vies, il a exercé quantité de professions et parcouru quantité de mondes. Arlequin disait au personnage de *La Foire* dans une comédie du XVIIIe siècle : « Je fais tout ». Au XXe siècle, Pierrot pourrait affirmer en jetant les yeux sur sa longue carrière : « Je fais presque tout ». Il a été presque tout, et même femme, à l'occasion. Que l'on juge de la multiplicité de ses emplois, de ses états-civils, de ses adaptations, de ses transplantations par la liste peut-être bien fastidieuse qui suit. Type à métamorphoses, il a été femme du docteur, paysan, garçon, cabaretier, Jupiter, juge, veuve, clerc, Junon, petite fille, Zerbin, Mercure, eunuque, marquis, servante, Carinther (roi des Gaules), concierge de la Fontaine de Sapience, garçon limonadier, confidente de la grande prêtresse de l'île de Serendib, garde-moulin, secrétaire, bouffon de grand seigneur, Minerve, Roland, gargotier, cuisinier du roi des Ogres, confident de Zéyn roi de Cachemire, favori des dieux, rémouleur, Romulus, cuisinier, berger, Perrette, Atis, fée, confident du Grand Vizir, confident de Pegelin (corsaire de Salé), écuyer du Prince Noureddin (fils du roi de Visapour), dame Alizon, Tancrède, Céladon, confident d'Ahmoraddin (prince d'Achem), père nourricier d'Isabelle, suivant de l'opéra-comique, arbitre, valet de magicien, Cadmus, roi de Cocagne, sentinelle, perruquier, somnambule, chef de voleurs, garçon de restaurant, fiancée, nourrice, mitron, Basile, garçon boulanger, soldat en Afrique, marchand d'habits, chez les Mohicans, valet de la mort, garçon meunier, suppôt du diable, à Londres, jardinier, bûcheron, ministre, pâtissier, maçon,

chez les Indiens, sorcier, chez les Maures, en Orient, clown, quaker, bureaucrate, boursier, cordonnier, Cendrillon, Robinson, coiffeur, guerrier, aubergiste, étudiant, restaurateur de monarchies, aide-chroniqueur, pacha, tambour-major, marchand de salades, chiffonnier, savetier, conscrit, héritier, cureur d'égouts, fantôme, prisonnier, ermite, magnétiseur, assassin, sculpteur, marmiton, cocher, astronome, naturaliste, jockey, chasseur, musicien, expert en tableaux, pâtissier, concierge, financier, voleur, municipal, préfet, Don Juan, ministre, médecin... (1).

...Et l'énumération pourrait continuer ! Si elle était prolongée, elle indiquerait que Pierrot passe par tous les âges de la vie, par tous les degrés de fortune, par tous les états d'âme, d'amour et de santé : jeune, homme fait, vieillard, narcisse,

---

(1) Il m'est impossible d'indiquer ici toutes les œuvres (qui sont surtout des œuvres dramatiques) où j'ai relevé ces nombreux rôles, et d'autres encore, de Pierrot. Je signale pourtant quelques répertoires bibliographiques, recueils de pièces de théâtre, travaux critiques, qui pourraient guider le lecteur ayant la curiosité des questions traitées dans mon étude. Outre les ouvrages déjà cités de Le Sage et D'Orneval, de l'auteur du *Calendrier historique*, des frères Parfaict, de Desboulmiers, Riccoboni, D'Origny, Moland, Duchartre, Péricaud, Champfleury, ce sont : De Léris, *Dictionnaire portatif, historique et litteraire des théâtres* (2e éd., 1763) ; abbé De Laporte et Clément de Dijon, *Anecdotes dramatiques* (1775) ; abbe De Laporte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique* (1776) ; *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, catalogue rédigé par P.-L. Jacob (Paris, Alliance des Arts, 1843-1844), ouvrage complété par la *Table des Pièces de theâtre décrites dans le catalogue de la Bibliothèque de M. de Soleinne*, par Ch. Brunet (Paris, D. Morgand, 1914) ; H. Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens Français* (HISTOIRE DU THÉATRE), Paris, E. Jorel ; E. Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, Paris, Berger-Levrault, 1877 ; E. D'Auriac,*Théâtre de la Foire*, Paris, Garnier, 1878 ; M. Drack, *Le Théâtre de la Foire*, Paris, Firmin-Didot, 1889 ; O. Klingler, *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi*, Strasbourg, K.-J. Trubner, 1902 ; L.-Henry Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris*, Paris, H. Daragon, 1905-1912.

L'on aura une documentation détaillée dans mon travail *Les Types populaires de la Littérature française* : MÉMOIRES IN-8° DE L'ACADEMIE ROYALE DE BELGIQUE, CLASSE DES LETTRES ET DES SCIENCES MORALES ET POLITIQUES (sous presse).

marié, papa, mendiant, millionnaire, gourmand, pochard, puni, crédule, macabre, indélicat, suicidé, possédé, à deux faces, pornographe, cœur de navet, patient, fumiste, sceptique, défunt, posthume...

Evidemment, plusieurs métamorphoses de l'espèce peuvent s'opérer dans une seule et même œuvre dramatique. Le protéiformisme, au cours d'une séance de théâtre, est dans la nature de l'acteur italien. Celui-ci, de tout temps, a pratiqué le genre Fregoli, et avec une merveilleuse aisance. Voyez, par exemple, les *Mémoires de Pierrot*, pantomime en 2 actes et 22 tableaux, par Théodore Lefaucheur et Alphonse Lemonnier (17 mai 1862 ; la dernière pantomime jouée aux Funambules du Boulevard du Temple). Deburau fils s'y travestissait vingt-quatre fois et, de la sorte, évoquait les incarnations les plus remarquables que son père et lui avaient réalisées de leur type favori : 1. Pierrot en costume de ville, noir. 2. Le Pierrot traditionnel, blanc. 3. Valet. 4. Chiffonnier. 5. Conscrit. 6. Marchand de salade. 7. Garçon marchand de vin. 8. Soldat. 9. Bédouin. 10. Brigand. 11. Avocat. 12. Forçat. 13. Pâtissier. 14. Mitron. 15. Maître d'armes. 16. Watteau. 17. Robert Macaire. 18. Maçon. 19. Cocher. 20. Propriétaire. 21. Boursier. 22. Mendiant. 23. Marquis. 24. Pierrot revenant à son point de départ, c'est-à-dire à son costume traditionnel.

Il y aurait ici, on le sent bien, à disserter longuement sur l'importance de l'interprète dans l'évolution du type blanc ou dans la multiplication de ses avatars. Au point de vue transformiste que ne doit-il pas à Deburau père et fils ! Ce qui s'est passé pour eux s'est naturellement produit pour d'autres mimes-pierrotistes. Si l'on veut, l'organe s'est, tout natu-

rellement, adapté à la fonction. Voyez, par exemple, la pantomime de *Pierrot Don Juan* de Durel (1905, aux Folies-Bergère). Dans cette « adaptation », l'on ne trouve guère que le désir de faire jouer Don Juan par un « Pierrot » de marque, Severin, car le personnage du séducteur ne paraît avoir en lui rien qui l'apparente au traditionnel ingénu. De là le scénario nous exposant l'aventure d'un Pierrot Don Juan qui, le jour de son mariage avec dona Anna, s'éprend de la fiancée de son ami Henriquez, dona Inez, fille du commandeur. Il risque d'autres conquêtes encore, il prétend être Dieu et il finit par être puni par le vrai Dieu.

D'autres raisons ont fait que Pierrot est devenu une des grandes utilités du répertoire français. Ce sont des raisons générales qui expliquent toutes les vogues. L'une d'elles consiste en « l'utilisation », facile et commode, des types populaires pour la parodie des pièces à succès. Voilà pourquoi Pierrot a été, notamment, Cadmus, Roland, Romulus, Tancrède. Sous ces dénominations pompeuses qui figurent dans la liste précédente, il raillait des œuvres acclamées dans des théâtres d'ordinaire plus aristocratiques que le sien.

Cette liste, telle qu'elle a été mise sous les yeux du lecteur, ne lui montre guère que le procédé du transformisme externe, transformisme qui, d'après les cas, s'appellerait professionnel, social, local ou ubiquitaire, sexuel, physiologique, si l'on osait être didacticien dans une matière littéraire qui, d'habitude, est pure légèreté d'esprit, pure fantaisie. C'est plutôt la carrière de Pierrot envisagée par l'extérieur ou c'est le type considéré par le dehors. Il y a là, évidemment, une forme importante de son existence ondoyante et diverse. Mais celle-ci

se manifeste bien plus curieuse et d'espèce bien plus relevée, elle présente bien plus d'intérêt et de beauté lorsque la métamorphose s'accomplit dans le sens psychologique, lorsque le transformisme est interne, lorsque Pierrot est *une idée à variations littéraires et à développements psychologiques*. Remarquons-le pourtant : les deux genres de modification ne sont pas nécessairement différents ou indépendants l'un de l'autre. En effet, tandis que s'opère la transformation à la manière qui vient d'être indiquée (la transformation externe), il se produit fréquemment et parallèlement le développement interne, le phénomène de métempsycose qui pourrait se nommer la reprise d'idée, ou d'âme, ou de thème ou de symbole. L'on nous comprend : presque dans chaque reprise ou réutilisation en littérature d'un type populaire et de signification symbolique comme Arlequin, Colombine, Cassandre, le Docteur, Pierrot, nous avons un rappel, une continuation de sa psychologie propre, de son idée fondamentale. Certes, la dite psychologie est rudimentaire, car ces personnages ne constituent pas de très véridiques incarnations de la nature humaine, mais, suivant la juste observation de Louis Moland, ils sont « des copies ressemblantes, quoique outrées, de cette nature humaine ; ces types, inventés une fois pour toutes, représentent chaque ridicule, dans son expression générale » (1). Avec non moins de sens, Edouard Fournier déclare à leur sujet : « Dans le théâtre italien, chaque figure parle ; celle de Cassandre dit avarice ou prodigalité ridicule, et tendresse après la saison ; celle du docteur, ladrerie, imbécilité, cuistrerie ; celle

---

(1) *Molière et la Comédie Italienne*, pp. 120-121.

d'Arlequin, naïveté et balourdise s'il est valet, audace et ruse d'amour s'il est maître ; celle de Pierrot, gaucherie, gourmandise et contretemps ; celle de Colombine, tout le secret des jeunes filles, espièglerie et timidité, sensibilité et malice, indiscrétion et réserve, un peu d'amour, beaucoup de curiosité .... » [1]

Eh bien, pour en revenir à une indication précédente et à notre terminologie peut-être bien pédantesque ou bien scolastique, dans mainte réincarnation d'un type, même s'il s'agit d'un transformisme que nous qualifions d'externe, il y a une reprise d'âme. Mais le procédé — reprise d'âme ou d'idée — est plutôt de l'ordre du transformisme que nous avons appelé interne. Dans ce dernier cas, le type repris devient, à la fois, un prête-nom et un inspirateur. Il est un prête-nom ou, comme qui dirait, l'étiquette d'un rôle nouveau, mais il est, pour l'auteur, un inspirateur, et l'inspiration consiste, pour cet auteur, dans un développement nouveau, dans une refonte plus ou moins originale, *individuelle*, de l'idée foncière, de la pensée, de l'état d'humanité, du thème, du lieu commun, de la vérité courante que la figure du type recouvre ou désigne. Il ne s'agit plus, comme dans le simple et pur transformisme externe, d'un personnage ou d'un portrait dont on fournit de nouvelles épreuves légèrement retouchées, ni d'un masque que l'on fait grimacer aujourd'hui à droite, demain à gauche, d'un masque ayant une souplesse de caoutchouc et qu'on étire dans tous les sens afin de provoquer des rires plus ou moins bruyants. C'est un type *humain* dont la signification est reprise avant

---

(1) Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, p. 90.

tout pour elle-même, traitée sur nouveaux frais et, en quelque façon, sous le couvert d'un nom familier à tous. Or, parmi les personnages issus de la Comédie Italienne, Pierrot est celui qui nous offre le plus de spectacles de ce genre, et il nous les offre presque exclusivement au cours du XIXe siècle. Telle est alors, répétons-le, son originalité essentielle. C'est alors, répétons-le aussi, c'est pendant les jours où des écrivains le font pénétrer dans le domaine de la véritable métempsycose qu'il revêt ses attitudes les plus hautes, les plus distinguées, les plus littéraires.

Ayons soin de remarquer (et d'une manière générale d'ailleurs) que le jeu des retouches et des transformations, jeu auquel se sont livrés tant d'esprits qui ont repris et remanié des types populaires (types italiens ou français, peu importe) n'est pas nécessairement une spéculation d'auteurs, d'acteurs, de directeurs de petits théâtres. Il se pratique dans le meilleur des mondes et pour le meilleur profit de l'art. M. René Doumic le constatait au lendemain de la représentation d'une « suite » du type populaire appelé le *Don Juan* de Molière, suite que l'on doit à l'un des princes des lettres contemporaines, M. Henri de Régnier : « C'est à un jeu de lettré, cher aux plus raffinés de nos écrivains que s'est amusé M. Henri de Régnier (dans *les Scrupules de Sganarelle*) en reprenant le type de Don Juan pour le mêler à de nouvelles aventures. Les œuvres de notre théâtre classique sont si directement empruntées à la vie humaine qu'elles nous ouvrent sur la vie toutes sortes de perspectives. Leur action se continue et se prolonge bien au delà des limites où l'auteur s'est arrêté parce qu'il fallait finir. Leurs personnages sont devenus les compagnons de notre

imagination : nous nous plaisons à les placer dans d'autres circonstances, à les suivre dans un autre milieu et à les regarder vivre » (1).

Les XIXe et XXe siècles se sont plus beaucoup à placer Pierrot ... dans d'*autres* circonstances, à le suivre... dans d'*autres* milieux, à le regarder vivre. Il fut pour eux une matière taillable et corvéable à merci, matière à mettre en vers lyriques, en pièces de théâtre, en morceaux de prose narrative ou critique, mais une matière qui, réalisée, ne pouvait retenir l'attention charmée des lettrés qu'à la condition de rester ancienne tout en étant rajeunie, ou d'être rajeunie tout en restant ancienne, qu'à la condition d'être semblable à la femme du *Rêve familier* de Paul Verlaine :

... Une femme inconnue et que j'aime et qui m'aime,
Et qui n'est chaque fois ni tout à fait la même,
Ni tout à fait une autre...

Ainsi, — à cette condition — Pierrot repris s'est rendu supportable et il n'a pas fatigué. Il s'est rendu supportable grâce à la diversité des inventions psychologiques des écrivains qui ont su glisser sous son enveloppe blanche toute la gamme des sentiments humains. Ecoutez, par exemple, Champfleury énoncer la pensée profonde qu'il voulait enclore dans son *Pierrot valet de la mort* (pantomime en sept tableaux, jouée aux Funambules le 19 septembre 1846) : « L'homme spirituel se débarrassera définitivement de la mort ; il tuera, il écrasera la mort pour arriver à des destinées supérieures ; alors, il sera

---

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1921, I, p. 450.

délivré des conditions matérielles et relatives qui arrêtent ses progrès ; les facultés psychologiques ou psychiques, seules connues et étudiées jusqu'ici, se transformeront en facultés hyperphysiques, et l'esprit jouira de toute sa spontanéité créatrice ». Le Pierrot qui devait être cet homme spirituel avait pour interprète Paul Legrand. Nous n'avons pas vu Paul Legrand. Nous ignorons, par conséquent, la force d'expression dramatique qu'il mettait dans le rôle. Nous ne saurions indiquer comment il réalisait les intentions de l'auteur, intentions qui n'en étaient pas moins des plus curieuses parce qu'elles portaient bien la marque du temps ainsi que l'observe un critique : « Le Pierrot du *Valet de la mort* de Champfleury railla la haute et obscure philosophie relative à la perfectibilité humaine. Pierrot tuait la mort ». Le même critique note encore : « Dans une fantaisie dont le titre et la date nous échappent le remords était personnifié dans Pierrot » [1]. Ce devait être la profonde et shakespearienne pantomime dont on voudrait pouvoir citer l'éblouissante analyse de Théophile Gautier dans la *Revue de Paris* et qui fut mise en scène par Deburau : *Rrrrrchand d'habits* (1 septembre 1842). L'œuvre n'atteignit pourtant pas le tout grand succès.

Cette pièce et le souvenir de Deburau inspirèrent plus tard à Henri Rivière le sujet de son conte fantastique et macabre dans lequel « un ancien officier de marine, la tête affaiblie par un effroyable plongeon en mer, se prend de passion pour le type de Pierrot, s'identifie avec lui, débute aux Funambules

---

[1] L. Celler. *Etudes dramatiques. — Les Types populaires au théâtre*, Pari- Liepmannsohn et Dufour, 1870, p. 108.

et finit dans une pantomime par trancher réellement la tête d'Arlequin qui lui a pris réellement aussi, en dehors du théâtre, sa maîtresse Colombine » [1].

Mais voici, antérieurement à ce conte, du moins sombre, bien qu'il s'agisse encore de la mort : c'est dans *Pierrot posthume* (1847) de Théophile Gautier [2]. Le pâle défunt n'est pas défunt, quoi qu'en dise le titre de la pièce, mais il se tient pour tel, ou il croit l'être parce que le Docteur le lui a déclaré. Sur cette naïve croyance, des scènes charmantes se déroulent, des scènes d'un tour très alerte et qui font comme miroiter d'une toute fraîche lumière la traditionnelle ingénuité du héros blanc. Entendez-le qui sort de la maison du Docteur et qui se pleure ou se regrette :

Je suis mort ! Arlequin disait la vérité.
La pendaison n'est pas bonne pour la santé ;
Je m'explique à présent pourquoi j'ai le teint blême.
Pauvre Pierrot, allons, conduis ton deuil toi-même.
Mets un crêpe à ton bras, arrose-toi de pleurs.
Prononce le discours et jette-toi des fleurs ;
Orne ton monument d'un *ci-gît* autographe,
Et, poète posthume, écris ton épitaphe.
Qu'y mettrai-je ?... voyons... « Ici dort étendu... »
Non... ce mot fait venir la rime de pendu...
Couché vaut mieux... « Pierrot... il ne fit rien qui vaille,
Et vécut sans remords en parfaite canaille ! »
C'est plus original que bon fils, bon époux,
Bon père, *et cætera*, comme les morts sont tous.

---

[1] Celler, p. 103. — Le conte de Rivière a paru en 1860 dans *Pierrot-Caïn*. Paris, Hachette.

[2] Avec Siraudin.

Fais ta nécrologie et l'envoie aux gazettes,
Ces choses sont toujours par soi-même mieux faites.
Quel ami je m'enlève, et quel bon compagnon
Content de mon bonheur, triste de mon guignon !
Comme je me regrette, et comme je me manque !
La douleur me pâlit, la tristesse m'efflanque,
En songeant qu'allongé dans le fond du trou noir,
Je ne jouirai plus du bonheur de me voir.
Quel coup ! moi qui m'étais si dévoué, si tendre,
Si plein d'attentions, si prompt à me comprendre !
Aussi, reconnaissant de mes bontés pour moi,
Je me ferai le chien de mon propre convoi ;
Et j'irai, me couchant sur ma tombe déserte,
Mourir une autre fois du chagrin de ma perte.

Ce grand enfant n'est donc plus grossièrement lourd comme dans l'ancienne comédie de la Foire. Il est adorablement *bête*, ou candidement, à la façon du petit enfant pour qui il n'est point de couleuvres qui ne s'avalent. Mais constatons-le surtout : il permet au lyrisme aimable et facile d'un vrai poète de jaillir en sa pleine abondance, soutenu par le sujet ; il lui permet d'éclater en des traits d'esprit qui plaisent aux lettrés, en des couplets qui les retiennent attentifs et charmés par leur libre verve et leur grâce aisée. Si ce n'est pas tout Gautier que nous avons là, c'est du moins beaucoup de son être littéraire.

Semblablement, nous avons beaucoup de Banville avec son âme joyeuse, éprise de vie et de beauté, avec son âme aimant les visions riantes et lumineuses, mais folâtre à l'occasion, éprise aussi de cocasserie métrique dans ses Pierrots des *Odes funambulesques* (Une vieille lune, les Folies-Nouvelles, Ancien Pierrot) et du *Baiser* (1888). Ce sont des Pierrots qui lui ser-

vent à merveille pour la poésie qu'il rêve, pour cette poésie qui est une évocation lyrico-bouffonne des événements du jour, évocation relevée d'un rien de satire et semée de propos badins. Par eux, il traduit l'actualité, le fait qui, un instant, amuse et qui passe. Rien en lui, on le sait, n'est d'un méditatif. Il appartient ou se rattache résolument à la classe des optimistes qui se plaisent à laisser vagabonder partout leur imagination. Ses Pierrots sont batifolants comme lui ou son esprit.

Contemporain de Baudelaire, il ignore le baudelairisme, de même que le romantisme des pensées sombres. Un reflet de ce romantisme et du baudelairisme éclaire le douloureux facies du Pierrot de Verlaine :

> Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air
> Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte ;
> Sa gaieté, comme sa chandelle, hélas ! est morte,
> Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.
>
> Et voici que parmi l'effroi d'un long éclair
> Sa pâle blouse a l'air, au vent froid qui l'emporte,
> D'un linceul, et sa bouche est béante de sorte
> Qu'il semble hurler sous les morsures du ver.
>
> Avec le bruit d'un vol d'oiseaux de nuit qui passe,
> Ses manches blanches font vaguement par l'espace
> Des signes fous auxquels personne ne répond.
>
> Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore
> Et la farine rend plus effroyable encore
> Sa face exsangue au nez pointu de moribond.

Ainsi le rêveur lunaire est-il décrit dans *Jadis et Naguère* (1884). N'est-ce pas bien un Pierrot verlainien, et aussi le

Pierrot du temps, ou du moins le Pierrot tel que l'ont fait la philosophie morose et les raffinements subtils de l'imagination dans la seconde moitié du XIXe siècle ?

Avec l'écrivain que Verlaine aurait pu ranger dans la classe de ses « poètes maudits », avec Jules Laforgue, l'auteur des *Moralités légendaires*, nous aurons un Pierrot qui sera Jules Laforgue, c'est-à-dire un Pierrot qui se révèle quelque peu apparenté à son Lohengrin, à son roi de Thulé, à son Hamlet. Voilà pourquoi ce Pierrot dira dans l'*Imitation de Notre-Dame la lune* (1886) :

Je ne suis qu'un viveur lunaire,
Qui fait des ronds dans les bassins
Et cela sans autre dessein
Que de devenir un légendaire.

Retroussant d'un air de défi
Mes manches de mandarin pâle,
J'arrondis ma bouche et j'exhale
Des conseils doux de Crucifix.

Ah ! oui, devenir légendaire
Au seuil des siècles charlatans.
Mais où sont les neiges d'antan ?
Et que Dieu n'est-il à refaire !

C'est un Pierrot bien pessimiste que le sien, et c'est de plus un railleur, un fumiste, un « hors du siècle » :

Je hais les trémolos, les phrases nationales ;
Bref, le violet gros deuil est ma couleur locale.
Je ne suis point *ce gaillard-là* ni le superbe !
Mais mon âme qu'un cri un peu cru exacerbe
Est au fond distinguée et franche comme une herbe.

Le poète de *Hors du siècle*, Albert Giraud, mettra plus de légèreté dans ses Pierrots de *Pierrot lunaire* (1884) et *Pierrot Narcisse* (1887). Il y mettra aussi de la grâce et de l'esprit à la Banville, avec, également, quelque chose de son âme mélancolique, rêveuse, raffinée, subtile, quelque chose des tristesses de sa génération. Il y mettra donc son moi et son temps comme Paul Margueritte mettra son moi et son temps dans son *Pierrot assassin de sa femme* (1888) qu'il présente et commente ainsi : « J'imaginai un Pierrot personnel, conforme à mon moi intime et esthétique. Tel que je le sentais et tel que je le traduisis, paraît-il, ce fut un être moderne, névrosé, tragique, fantômal... S'il reste quelque chose de mon essai mimique, c'est la conception littéraire d'un Pierrot moderne et suggestif, revêtant, à son gré, l'ample costume classique ou l'étriqué habit noir, et se mouvant dans le malaise et la peur ».

Faut-il poursuivre la démonstration ? Faut-il montrer que, tandis que Champfleury, Gautier, Rivière, Banville, Verlaine, Laforgue, Giraud, Margueritte, pensaient et sentaient ainsi, cent autres pensaient et sentaient, chacun pareillement à sa façon personnelle, à propos de Pierrot ? Non sans doute, car le secret d'ennuyer serait ici celui de tout dire, surtout que la tâche de tout dire entraînerait l'obligation de réserver une place aux artistes, aux dessinateurs, qui, à leur tour, ont animé l'homme blanc de leur souffle. Eux aussi, ils l'ont coloré des couleurs de leur âme propre ou de leur milieu. Le maître en l'espèce fut Willette dont nous avons déjà rappelé l'originale participation à l'évolution de notre type. Adolphe Brisson écrivait au lendemain d'une visite qu'il lui avait faite : « Le Pierrot de Willette est un Pierrot bien à lui, original, et qui

s'écarte de la tradition. Ce n'est pas ce benêt qui empoche les nasardes et vole les confitures ; il aime jusqu'à en mourir et il a l'âme légère ; sa cervelle est un ciel d'avril tout rempli de giboulées : la pluie et le soleil s'y succèdent... Et comme je complimentais l'artiste de cette conception si personnelle : Vous attribuez à mon Pierrot des qualités qu'il n'a pas, sans doute, me fit-il observer avec modestie, et vous m'attribuez à moi des intentions trop complexes. C'est surtout par son costume que Pierrot m'a séduit. Il me fallait un personnage assez général pour traduire, par ses jeux, toutes les passions humaines. Je ne voulais pas l'affubler de la redingote, qui est un vêtement antiesthétique ; la blouse blanche, la calotte noire et la mousseuse collerette de Pierrot le placent en dehors des hommes et près d'eux : ce sont des habits de rêve. Ce sont les habits qu'adopteraient les poètes, si le temps où nous vivons était moins dur et moins prosaïque » ([1]).

On l'entend : « Il me fallait un personnage assez général pour traduire, par ses jeux, toutes les passions humaines ». La remarque est d'un prix particulier pour nous. Tout en la soulignant, prenons soin aussi de rappeler que Willette qui est un poète et qui est, de plus, un parent des peintres des fêtes galantes du XVIIIe siècle, a fait son Pierrot un peu dans leur manière, puisqu'il est de leur famille, et qu'il l'a fait également dans la manière et les teintes de son propre milieu. On l'a défini « un Watteau montmartois, satirique et rêveur ». C'est bien le Paris montmartrois qui vit dans son Pierrot et, pareillement, dans sa Pierrette. Il y vit dans un décor de

---

([1]) Voir les *Annales politiques et littéraires*, 18 février 1908.

légèreté, de coquetterie, de mélancolie, de baudelairisme ; il y vit frondeur, insouciant, attendri, pervers, ingénu, misérable, exalté. Et d'autre part, Willette vit en lui ; il vit dans son personnage fait de blanc et de noir : « Il est là complet, dit Francis Carco, avec sa tendresse, son irrespect, sa candeur, son amour des humbles, ses opinions politiques aussi vives qu'irraisonnées... Son Pierrot, symbole de l'innocence persécutée ou de la raillerie vindicative, type favori auquel Willette prête tous ses sentiments de bon Français cocardier, vibrant, chatouilleux, *mauvaise tête et bon cœur* » ... (1).

... Et de plus, il lui prête, ou bien il essaie de lui faire traduire (comme il l'a déclaré à Brisson) toutes les passions humaines.

Les tentatives furent les mêmes chez les poètes, et combien nombreuses ! En effet, chez eux, à combien de gracieuses fantaisies de l'esprit, de folles imaginations, de joyeuses rêveries, de légères envolées de cœur, de profondes réflexions, Pierrot n'a-t-il pas donné l'essor ! Et de la sorte, il devenait pour eux un passe-partout, un cadre où défilaient tour à tour les divers aspects de leur vie sentimentale. C'est presque l'ancien Pierrot retourné. Le Pierrot de jadis, lui, pour retenir l'attention du spectateur, n'avait guère que son costume et sa petite âme, niaise, falote, parfois malicieuse, abritée sous ce costume. Maintenant, il se fait l'âme des différents poètes qui l'attirent à eux. Par les diverses contractions de son visage enfariné, les spéculations de l'intelligence humaine diversement affinée cherchent à s'exprimer. Ainsi, il incarne le temps variable et

(1) Voir la *Revue Française*, 31 août 1924.

changeant qui s'écoule, il est le « siècle » narquois, railleur, pessimiste, enthousiaste ; il devient le miroir où l'écrivain se regarde et où il *se voit* ce qu'il *se veut*. Avec l'écrivain, il pénètre partout ; il illumine toutes les demeures, il embellit tous les paysages : c'est l'amant de la lune, mais c'est aussi l'amant de toute la nature. Dans ses cantilènes amoureuses, il chante les mystères de la nuit, les beautés du sol reverdi, il interprète les propos que la forêt balbutie.

Et, — remarque importante, encore qu'elle puisse sembler hors cadre — tandis qu'il interprète et chante, ses propos à lui sont souvent jolis. Ils sont souvent littéraires. Quelle différence entre ce Pierrot du Nouveau Régime et celui d'avant le XIX[e] siècle ! Il dit de la belle prose et de beaux vers, il fait des phrases qui ont du style, alors que l'autre, l'ancien, ordinairement engagé dans des intrigues dramatiques à la grosse manière (la manière du banal vaudeville à couplets) manquait plutôt de finesse dans sa psychologie et son langage.

On le devine : s'il fallait le suivre dans tous les vagabondages d'ordre sentimental qui furent les siens depuis une centaine d'années, le voyage serait long. Il fatiguerait à l'excès ceux qui nous lisent, car ils n'ont peut-être pas sous les yeux, pour soutenir leur marche, le réconfort, le viatique des rimes joyeuses, des paroles plaisantes ou graves que l'ingénuité du perpétuel transformiste fait éclore, le cliquetis de ses mots naïfs ou pénétrants, et des répliques qu'on lui donne. Ils n'ont pas davantage ces indications scéniques, ces dessins à légendes qui enchantent et délassent l'imagination, qui la poussent, qui l'entraînent aux agréables chevauchées. Ils n'ont pas non

plus le spectacle de tous les gracieux détails de costumes qu'ont pu inventer les renouveleurs de Pierrot.

Mais ce qui manquerait encore à tous nos contemporains indistinctement comme à nous-même pour soutenir jusqu'au bout le voyage à effectuer à travers les si nombreuses pierroteries dramatiques du XIXe siècle, c'est le geste de l'interpète. Il y avait là, dans le jeu de Deburau et des autres maîtres de la pantomime, toute une littérature qui a disparu. La pensée, la poésie, la philosophie, qui tenaient dans les attitudes et la mimique, dans les mouvements souples et variés du joueur, se sont à jamais dissipées. Elles ont plané pendant quelques heures dans l'atmosphère légère des salles de théâtre, et puis, elles s'en sont allées, elles ont disparu avec la lumière des lustres qui s'éteignaient. Cette pensée, cette poésie, cette philosophie, le spectateur avait aidé plus ou moins à les créer par l'interprétation qu'il avait lui-même donnée aux œuvres représentées. C'est la collaboration qui s'opère pour toute invention de l'esprit où l'on sollicite de l'auditeur plus qu'une matérielle attention.

* * *

... « Comme tout cela est loin du simple Pierrot des parades, bête, gourmand et battu ! », s'écriait Celler au sujet du fantastique *Pierrot* de Rivière (1). Et Catulle Mendès expliquait, à propos des représentations de Severin au Nouveau Théâtre des Funambules : « Parce que Pierrot est blanc... comme la

(1) Celler, *Etudes dramatiques*, p. 108.

pâleur mélancolique de la lune, nous avons, peu à peu, fait de lui un guitariste élégiaque qui donne des aubades aux fenêtres closes d'une amie, un poète épris des rêves... Nous nous sommes trompés ; déçus par la même neige lunaire, nous avons transformé en le poétique, subtil et pervers Gilles de Watteau, le Pierrot populaire, le vrai Pierrot ».

Faut-il ici parler d'erreur ? Si l'on veut, oui..., mais ce qui est fait est fait, comme dit l'autre, et il faudrait plutôt expliquer. Comment Pierrot s'est-il poétisé ?

Volontiers, on songerait d'abord à Watteau et à ses confrères de la peinture. Ils ont créé le délicieux Gilles-Pierrot (Gilles confondu avec Pierrot), et dès lors, ou, après eux, la poésie est venue : elle s'est incorporée à l'homme blanc. C'est une raison explicative dont on sent toute la valeur rien qu'en lisant l'indication de Paul Marguerite sur le décor où devait se jouer sa pantomime *Pierrot amoureux de la lune* : « La scène se passe dans un décor Watteau, baigné de lune ». Avant lui, Henri Rivière disait dans son *Pierrot*, en racontant une représentation fictive du théâtre des Funambules : « On jouait une de ces éternelles pantomimes où Cassandre veut marier sa fille Colombine à Pierrot, mais où Colombine, qui n'aime pas Pierrot, finit par épouser Arlequin. La rampe me semblait éclater de mille feux, et les toiles peintes me représentaient de délicieux bosquets et des paysages dignes de Watteau, semés de roses et de fraîches tonnelles ». Ces deux indications de scène ne semblent-elles pas renfermer cette explication et en affirmer le bien fondé : « s'il y a de la poésie dans Pierrot, elle provient des peintres des fêtes galantes » ?

Oui mais, est-ce la bonne explication ? Si l'on doit l'accepter,

comment se fait-il que l'influence de ces peintres ne se manifeste chez les littérateurs qu'avec le XIXe siècle ?

Devant cette objection, ne serait-on pas plutôt tenté de croire que la poésie de Pierrot est partie du « clair de lune » de la chanson fameuse :

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu.
Ouvre-moi ta porte
Pour l'amour de Dieu.

Et ne serait-ce pas le moment pour nous de réfléchir un peu à ce clair de lune ? Songeons-y. Eh oui ! ce clair de lune, une fois qu'il a été vu ou contemplé sous forme de tableau poétique, de combien n'a-t-il pas élargi la sphère de beauté du type de Pierrot et augmenté le chiffre de ses possibilités de renouvellement ? Quel thème désormais pour les gens de lettres et les artistes que le paysage de nuit avec « l'astre argenté », le ciel large, azuré, profond, « le bleu fouillis des claires étoiles » ! Quel thème, quel point de départ, quel tremplin ! N'est-ce pas de là, par exemple, qu'a jailli la série de poèmes, à base de pierrotisme, que Laforgue intitule : *L'imitation de Notre-Dame la lune* ? Et puis, remarquez-le : est-ce que bien des poètes du clair de lune ne sont pas des poètes de Pierrot ?

Mais la présente explication aurait besoin, pour prendre toute sa portée, d'être accompagnée de l'histoire même du rôle que l'air si répandu, si populaire, a tenu dans la réputation

en quelque sorte extérieure du type. Pensons d'abord au rôle que n'importe quelle mélodie, mais heureuse, mais réussie, joue dans le succès d'une chanson populaire. Ce rôle est capital, pour ne pas dire qu'il est presque tout, car, on le sait, que de romances, que de ponts-neufs doivent à peu près toute leur vogue à leur rythme harmonieux, entraînant, facile, aux joyeux fredons, aux aimables et gracieuses fioritures d'une Muse que nous appelons populaire, mais qui est assez fréquemment savante ! « Toute chose chantée (écrit Fournier dans son exquis et savant livre *L'esprit des autres*) a cela de bon qu'elle se popularise, fût-elle banale et sotte, beaucoup mieux que seulement *dite*. Le mot de Figaro : *Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante*, est ainsi justifié et étendu. L'air ne fait pas toujours la chanson, mais il en fait le succès. Le nombre des adages fredonnés, des proverbes en *flons-flons* qui nous viennent de l'opéra-comique ou du vaudeville, est incalculable. Depuis le mois de janvier 1769, époque de la première représentation de l'opéra de *Lucile*, il ne s'est pas donné peut-être une seule fête d'intimité bourgeoise, sans qu'on répétât, avec ou sans musique, en solo ou en chœur, la phrase du fameux quatuor :

Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ?

C'est peut-être le seul vers de Marmontel qui soit resté populaire. A qui le doit-il ? à la musique de Grétry » (1).

Rien de plus juste que ces mots. Oui, *ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante*..., et ce qui ne vaut pas la peine

(1) Paris, E. Dentu, 1881, pp. 306-307.

d'être retenu, on le retient parce qu'on le chante. Oui, toute parole chantée et chantante, c'est-à-dire soutenue par des notes qu'un mérite quelconque impose à l'attention et à la mémoire publiques, est presque infailliblement arrachée à la pauvre destinée qui menace tant de choses écrites : au noir oubli. Elle peut être insipide profondément, ridicule profondément : elle sera sauvée par la musique, et cela parce que la musique est un grand cache-misère en même temps qu'un grand adjuvant de gloire.

Quel adjuvant de gloire, la musique du Clair de la lune n'a-t-elle pas été pour notre Pierrot qui, à l'origine, comme on va le voir, n'avait vraisemblablement rien à faire avec elle ! Serait-ce une grosse exagération d'affirmer que des centaines de reprises de ce personnage par la littérature n'ont pas laissé dans l'esprit du grand public l'apparence ou l'ombre de la trace qui lui fut imprimée par les accents simples et prenants de la vieille mélodie ainsi que par les « variations » qu'elle a provoquées ? Supprimez de la vie de l'homme blanc cette mélodie que nul Français n'a ignorée. Que subsistera-t-il de lui dans le bien commun, dans le trésor collectif qui se nomme la tradition ou la mémoire populaire ? Si peu... que rien. D'ailleurs pour combien de gens n'est-il pas uniquement un type musical et de jolies images ? Pour combien de gens n'est-il pas le sympathique rêveur, l'ami Pierrot qui erre dans un paysage lunaire où l'on croit entendre les appels d'une voix mystérieuse ?

On voit, on sent à quel point reparaît ici démonstrative l'observation précédente : Pierrot a été beaucoup mis en littérature, parce qu'il avait été d'abord mis en musique, ou, si l'on aime mieux, le pâle visage du Pierrot musical et lunaire

a été un agent singulièrement fort d'excitation lyrique, dramatique, fantaisiste chez les chercheurs de rimes et d'intrigues.

Mais de quand date la fameuse chanson et à partir de quel moment a-t-elle commencé d'agir ? Si nous revenons à la paternité de Lulli, ce sera pour dire que, d'après nos recherches, il n'y a là qu'une affirmation sans fondement historique et que les critiques se passent de l'un à l'autre sans aucun contrôle. Peut-être l'embryon inspirateur de l'air existe-t-il avant l'époque de l'illustre compositeur ; il se trouverait dans une chanson publiée dans les Voix de ville, en 1575, par Jehan Chardavoine, chanson contenant une phrase musicale : *Gaudinette, je vous aime tant*, qui est identique à la première du *Clair de la lune* (1). Quoi qu'il en soit, cet air du *Clair de la lune*, tel que nous le connaissons, si même il remonte à l'époque de Lulli, ne doit pas avoir été populaire ou d'utilisation quelque peu courante chez les gens de théâtre et les chansonniers de l'Ancien Régime. Je ne l'ai relevé, comme timbre, dans aucune des très nombreuses pièces de la Comédie Italienne (et de tout ce qui y touche) que j'ai lues et qui appartiennent au XVIIIe siècle. C'est un semblable procès-verbal de carence que j'ai dressé après la consultation de maints recueils de chansons de la même époque (2). N'y a-t-il pas là

(1) Transcription par J.-B. Weckerlin, 1886. — Je tiens ce renseignement de mon collègue de l'Université de Louvain, M. Philippe Mousset, professeur de l'Histoire de la musique, qui m'a fait également remarquer : « La chanson s'est-elle transformée, ou déformée, par son adaptation successive à différentes poésies, selon ce qui s'est habituellement produit pour les chansons populaires ? A-t-elle été trouvée *construite* par l'inventeur des paroles qui semblent dater du XVIIIe siècle, ou est-ce celui-ci qui l'a adaptée, en la complétant, à sa poésie ? »

(2) Voir les détails dans le travail annoncé ci-dessus, p. 207.

de quoi s'étonner ? Je crois constater même que Béranger qui lui, est du XIX[e] siècle et jusqu'en pleine Monarchie de Juillet, ne s'est jamais servi du fameux motif mélodique. Mais ce motif, le voici parmi les airs sur lesquels son contemporain (et son prédécesseur) Désaugiers a mis des couplets de la *Parodie de la Vestale* de Jouy et Spontini (c'est le nº 21 ; la parodie date de 1807). Le voici également, mais remanié, dans une œuvre de meilleure tenue : *les Voitures versées*, opéra-comique de Boieldieu (deux actes, paroles de Dupaty, 29 avril 1820). L'habile et l'exquis musicien y a donné de brillantes variations sur le thème du *Clair de la lune* (dans le duo : *O dolce concento*). D'autres variations, qui méritent pareillement un souvenir, ont été écrites pour violon par Habeneck (1781-1849), pour piano par Hérold (1791-1883).

En somme l'air paraît être de la fin du XVIII[e] siècle. Le texte aussi [1]. Si l'on admet l'hypothèse, la raison qui explique la poétisation de Pierrot par la mélodie du *Clair de lune* serait donc à retenir.

Mais ne vaudrait-il pas mieux songer à l'élément, au germe

---

[1] M. Mousset me dit à ce propos : « La chanson du *Clair de la lune* n'a pu être faite qu'alors que le personnage de Pierrot était entré dans la tradition. Par son caractère, elle appartient au genre qui fleurit en France — brunettes, chansons à boire, airs tendres — depuis le commencement du XVIII[e] siècle et qui vit son apogée avec le *Caveau*. Elle présente, — texte et musique, — une singulière similitude de caractère un peu puéril avec *Il pleut, il pleut, bergère*, paroles de Fabre d'Eglantine, musique de V. Simon de Metz (un peu avant 1790). J'en placerais donc la confection à la fin du XVIII[e] siècle, et ce qui me semble confirmer cette opinion, c'est que les *premiers* musiciens qui l'employèrent dans leurs œuvres (voir ci-dessus), Boieldieu, Habeneck, Hérold, sont tous trois *nés* à cette époque (fin de ce siècle) : 1775, 1781, 1791. Lorsqu'ils s'en servirent, la chanson devait donc être déjà assez ancienne pour avoir acquis le caractère populaire et être cependant assez récente pour présenter encore un caractère d'actualité ».

de vie sentimentale que Pierrot recélait en lui dès le XVIIe siècle, à son ingénuité, sa candeur, sa bonhomie ? Cet élément était susceptible de se développer en de fréquentes psychologies, et des psychologies qui auraient été délicates et subtiles, Toutefois, si, par là, une sorte de poésie dormait en lui, n'était-il pas requis qu'elle fût éveillée, n'était-il pas nécessaire que le germe fût fécondé par le talent d'un interprète supérieur, d'un interprète qui fût un créateur ? N'était-il pas indispensable que Malherbe vînt ? Peut-être bien. Deburau serait alors le facteur essentiel d'idéalisation. Interprète supérieur, interprète créateur, il mit dans Pierrot, redisons-le, une âme aux aspects multiples, ondoyants, il mit en lui de la poésie. Il le relança à une heure critique de son histoire, car, au début du XIXe siècle, l'homme blanc était un type assez négligé dans le théâtre italien. Deburau le relança, il le fit rebondir. Mais en mettant de la poésie en lui par ses interprétations, il en répandit autour de lui, et il en suggéra presque aux poètes. On le sent bien quand on lit les souvenirs de critique théâtrale de ses admirateurs. Au surplus, réfléchissons-y : la pantomime est poésie en soi ; elle s'apparente au théâtre symboliste dans lequel l'auteur, pour ainsi dire, n'achève pas son œuvre. Il indique et, à son tour et à sa manière, l'interprète indique. Vient ensuite le spectateur qui complète : son imagination fait le reste. Dans ce théâtre, on ne veut pas que les personnages aient rien de trop matériel, de trop vécu, de trop exact. N'est-ce point pour cela que notre grand écrivain Maeterlinck désirait que ses pièces se jouent par des marionnettes? Il le désirait parce que des acteurs mécanisés laissent, plus que des êtres de chair et d'os, la fantaisie de l'auditeur courir

dans le vague, errer à l'aventure dans le pays de ces rêveries qui ajoutent au texte, qui le créent en partie.

Mais, pour en revenir à Deburau, ne devrait-on pas ajouter que son influence s'est combinée avec celle du *moment* littéraire ? Le triomphe du mime célèbre coïncidait avec celui du Romantisme qui libérait l'imagination et la sensibilité françaises dont les âges antérieurs avaient si fortement entravé l'élan. N'a-t-il donc pas fallu aussi l'esthétique nouvelle pour aider à l'enfantement de Pierrot poète ? N'a-t-il pas fallu le goût (qui alors se répand) de la tirade versifiée en tours alertes, de la chose « en allée vers d'autres cieux » ? Et puis, jusqu'à quel point la littérature romantique du paysage lunaire n'a-t-elle point favorisé l'essor de la littérature poétique du Pierrot lunaire ?

* * *

Après avoir entendu notre trop longue dissertation sur ce Pierrot qui ne fut pas toujours lunaire, on songera peut-être que la littérature française elle-même, considérée dans son ensemble, s'est livrée à un exercice assez singulier et même assez stérile ou qu'elle s'est enfermée dans un cadre assez factice et limité en faisant des « reprises » de types populaires. Mais il n'y a rien là que de très normal. C'est, en somme, l'un des moyens les plus naturels et les plus admissibles auxquels l'esprit de l'artiste recourt pour traiter ces lieux communs qui constituent l'éternel aliment de la pensée de l'humanité Nous aurions pu le montrer plus haut, car, tandis que nous recherchions les causes de la poétisation de Pierrot, nous aurions pu enquêter également sur les causes de sa réutilisa-

tion continuelle. Le problème, qui se serait posé en ce qui le concerne, dépasse sa personne même. C'est, au fond, un vaste problème d'esthétique. Depuis longtemps, on le sait, l'étude des littératures est arrivée à ces deux constatations ou à ces deux conclusions capitales : l'imagination humaine invente peu, et, dans le travail intellectuel, la *manière* importe autant ou plus que la *matière*. On le remarque tout particulièrement à l'heure présente où la détermination des influences littéraires passionne si vivement la critique, où tant d'érudits et de fureteurs dirigent leurs investigations du côté des sources auxquelles poètes, romanciers et dramaturges ont puisé : presque toutes ces investigations aboutissent à un même et seul résultat, un résultat qui fut indiqué, voilà bien des années déjà, non point par un savantasse de bibliothèques, mais par un rêveur sentimental, par un rimeur de ballades, même de ballades à la lune, par Alfred de Musset :

> Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous :
> C'est imiter quelqu'un que de planter des choux.

Seulement, pour planter des choux, « il y a la manière », comme dit à peu près le prince d'Aurec. Nous ne prétendrons pas qu'en littérature tout est là, mais beaucoup de choses en sont là. Deux mots résument l'ensemble de l'activité artistique de beaucoup d'hommes de lettres ; ce sont les deux mots déjà prononcés : *matière* et *manière*.

La matière inspiratrice apparaissait si peu abondante dans la haute comédie à Voltaire qu'il écrivait : « Tout a ses bornes. La haute comédie a les siennes. Il n'y a dans la nature humaine qu'une douzaine, tout au plus, de caractères vrai-

ment comiques et marqués de grands traits. L'abbé Du Bos, faute de génie, croit que les hommes de génie peuvent encore trouver une foule de nouveaux caractères ; mais il faudrait que la nature en fît. Il s'imagine que ces petites différences qui sont dans les caractères des hommes peuvent être maniées aussi heureusement que les grands sujets. Les nuances à la vérité, sont innombrables, mais les couleurs éclatantes sont en petit nombre, et ce sont ces couleurs primitives qu'un grand artiste ne manque pas d'employer » (1).

De pareils propos prêtaient de son temps, et prêteraient aujourd'hui encore, à des discussions de tout genre. Voltaire aurait peut-être dû ajouter que, s'il y a dans l'humanité des nuances à l'infini, elles y sont superposées en différentes couches, que les couches inférieures renferment les moins connues ou les plus rares, les plus raffinées. Or, l'écrivain puisera dans les supérieures s'il veut trouver des caractères marqués de grands traits, des couleurs éclatantes, des types généraux qui disent quelque chose à l'ensemble des hommes doués de la même culture, d'une culture générale, dotés d'une commune mesure d'appréciation et aussi de jouissance esthétique. Envisagée sous cet aspect, l'imagination artistique ne dispose que d'un matériel limité. Si elle invente peu, ce n'est pas pure faiblesse. C'est qu'en somme la nature est courte ou se réduit à quelques synthèses dont elle ne saurait guère se départir, c'est que le modèle de l'artiste n'a qu'un nombre restreint d'attitudes.

---

(1) *Le siècle de Louis XIV*, ch. XXXII.

Devant ces attitudes peu nombreuses, devant ces lieux communs, devant ces types généraux, l'artiste, si l'on peut dire, se tire d'affaire en leur prêtant la multiple manifestation et parfois la « multiple splendeur » de sa sensibilité, ... et la littérature, exploitant une pauvreté morale, paraît néanmoins riche ! Précisément, ces types généraux ont, dans l'occurrence, une particulière valeur parce qu'ils ont une constante possibilité d'adaptation aux temps et aux milieux les plus divers. Ils ont la valeur des héros de légendes qui, eux, ne vieillissent point parce qu'ils ne sont d'aucune époque et qu'ils peuvent être de tous les siècles. Ils sont des histoires sans âge, des mythes immortels, des thèmes éternels. Ne sait-on pas du reste que certains auteurs, en les reprenant, ne font qu'obéir à la préoccupation qui est de soustraire aux contingences habituelles les sentiments humains qu'ils veulent peindre ? Ils s'efforcent ainsi d'arracher leurs peintures à l'ordinaire caducité des choses créées par l'art. En effet, tandis qu'ils placent ces sentiments dans l'âme de personnages ne datant d'aucune époque, ils empêchent leurs œuvres de « dater » trop rapidement. On reconnaît ici la grande théorie du drame wagnérien. Pareil souci n'est pas général, évidemment. A l'ordinaire, c'est, redisons-le, la valeur idéologique des types, leur caractère de permanence psychologique qui pousse à leur réemploi. Ils ont l'avantage d'être des sujets continuellement à l'ordre du jour, l'avantage d'être des symboles ou des indéfinis, et, de ce chef, ils sont transposables dans le moderne ou dans l'ancien, ils sont adaptables à toutes les ères, ils sont « interchangeables » à tout point de vue : espace, durée, milieux, mœurs, mentalités. Dans le poème dramatique

de *Don Juan ou la comédie du siècle* de Jean Aicard, l'on verra vivre le brillant séducteur en 1889, parce que Jean Aicard l'aura voulu. Et il l'aura voulu parce que Don Juan lui était nécessaire pour que lui, poète de 1889, pût penser et philosopher. Disons mieux : il a pensé et philosophé au moyen de Don Juan en cette année, comme d'autres ont pensé et philosophé alors, ou plus tôt, ou plus tard, au moyen de Pierrot et de ses camarades de la *Commedia dell' arte*. N'est-ce le même poète Jean Aicard qui décrivait ainsi les mêmes types italiens :

> Jeunes comme le monde et vieux comme le monde,
> Vous les connaissez bien ces trois êtres divers,
> Ce trio douloureux qui peuple l'univers !
> Arlequin et Pierrot, le dupeur et la dupe ;
> Entre eux deux, Colomba, qui sourit à sa jupe ;
> N'est-ce pas l'univers en trois mots résumé ? [1]

Arlequin, Pierrot, Colombine, Polichinelle, Pantalon, Isabelle, Scaramouche, le Docteur, Cassandre... c'est l'univers, c'est le temps, c'est l'humanité. Ils passent devant les générations qui se suivent, et chacune d'elles s'en amuse. Elle s'en amuse, elle se comporte à leur égard, comme des enfants qui se divertissent, qui se plaisent à faire danser et grimacer des marionnettes, et puis qui les abandonnent, les laissent là, sur le sol, à la disposition des bambins qui leur succéderont. Mais, en réalité, le divertissement des enfants prolongés que sont les littérateurs n'est pas qu'un jeu, ou, tout au moins,

---

[1] Prologue de sa comédie : *Au clair de la lune* (un acte en vers ; Paris, Lemerre, 1870).

il peut être un jeu intellectuel de distinction. Les marionnettes, les pupazzi peuvent devenir les truchements de toute pensée ou de toute imagination poétique, passer au rang de représentations symboliques de l'humanité, former des cadres passe-partout, des cadres aptes à recevoir tous les visages de la vie...

...Nous devrions peut-être nous arrêter sur cette période que Pierrot jugerait sans doute bien ronflante. Nous craignons presque de le regarder encore, parce que, de son masque blanc et de ses lèvres sanguinolentes, un sourire pourrait partir qui raillerait notre pathos. Il aurait tort cependant de plaisanter, et par conséquent de s'étonner qu'on découvre en lui et dans ses renouvellements tant de psychologie et toute une esthétique. Type populaire, il était un bien appartenant à tous, il était une idée que l'art ondoyant et divers des âges littéraires successifs avait le droit de rendre souple, complexe et variée ; il a semblé contenir un symbolisme assez riche pour que les tempéraments les plus dissemblables l'utilisent aux fins d'exprimer les aspirations de leur existence sensuelle, philosophique ou morale. « Protée reparaissant sous une forme toujours différente, quoique, au fond, reconnaissable » [1], masque toujours modernisé, toujours transporté sous d'autres cieux, cœur et esprit s'ajustant à d'autres cœurs et à d'autres esprits, il a permis en quelque sorte, dans le royaume des poètes, toutes les randonnées de l'imagination, toutes les inventions fantaisistes et fantasmagoriques. Son évolution s'offre à nos regards comme une succession de figures cinéma-

[1] H. Rivière, *Pierrot-Caïn*, p. 24.

tographiques, qui nous mène d'un fantoche grossement plaisant à un homme qui sent, qui pense pour le compte de beaucoup d'autres hommes.

IES.

E L'ACADÉMIE.